



LA MÚSICA PARA GUITARRA EN LA GENERACIÓN DEL 27. LA HERENCIA DE MANUEL DE FALLA

RAFAEL CATALÁ

GITARRISTA CLÁSICO. COMPOSITOR. MUSICÓLOGO
(VALENCIA – AUSTRIA)

En mi colección de música para guitarra, que debido a su amplitud va a estar dividida en varios volúmenes, he llevado a cabo la recuperación y revisión en profundidad de obras, cuya contribución al repertorio del instrumento ha sido de excepcional importancia y aún hoy día son, inexplicablemente, muy poco conocidas.

Estas obras fueron escritas durante un periodo tumultuoso de la historia de España por compositores que en parte se agruparon bajo la denominación de *Generación del 27*, levitando bajo el magisterio de Manuel de Falla y el de la llamada *Generación de los Maestros* (Conrado del Campo, Oscar Esplá, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez).

Dichos compositores, que posteriormente trataré más detenidamente, así como otros compositores contemporáneos suyos que no fueron incluidos en el grupo generacional, han escrito obras para guitarra de una importancia enorme, donde las exigencias armónicas, rítmicas y de forma, y como consecuencia también las técnicas, llevan al instrumento a territorios poco explorados y decisivos para su desarrollo posterior.

Así mismo, los parámetros rítmicos y armónicos que rigen la música española (basados en el folklore andaluz, la jota, el que podríamos llamar elemento castizo y el mediterráneo) son incluidos en sus obras integrados en estructuras formales más amplias.

De esta manera, estos elementos no serán usados como tantas veces únicamente de manera superficial, sino, como ya lo hiciera Falla, partiendo de un conocimiento serio de las fuentes donde nacieron.

Muchas obras para guitarra fueron escritas en esta época por compositores no guitarristas, de ahí su relevancia histórica, con exigencias compositivas que no eran solamente de tipo idiomático, lo cual ha sido siempre una condición



sine qua non para el desarrollo de las posibilidades armónicas y técnicas de los instrumentos a lo largo de la historia.

Para describir más detalladamente la época que nos ocupa, los acontecimientos musicales más sobresalientes que tuvieron lugar así como su reflejo en el desarrollo de la guitarra incluiré en esta edición el prólogo que escribí para mi CD *Generación 27*, (EOS Records, versión en español), donde grabé varias de las obras que aquí aparecen y en el cual describo más detalladamente estos factores.

Más adelante haré referencia a los compositores y las obras, analizándolas más de cerca en sus aspectos más interesantes.

España : La Generación del 27

Existen épocas en la historia del arte y la cultura de cada país que parecen hechizadas : marcadas por circunstancias socio-políticas tumultuosas que se reflejan en una prolífica producción artística con algunas obras de gran calibre, desaparecen más tarde en un limbo apenas insinuado, peligroso de conjurar.

Qué ha sido de esas obras, del talante que rigió una generación desde principios del siglo XX hasta la guerra civil española? Es a partir de los años ochenta cuando se concreta la necesidad de saber más acerca de este tiempo y aparecen estudios serios acerca del tema. Desde entonces han ido saliendo a la luz obras, compositores, circunstancias sociales que como artista y persona de la cultura me interesan en sobremanera.

Y dentro del arte, como músico he querido ocuparme de los compositores que con su trabajo intentaban superar el romanticismo, como asignatura pendiente en España (cómo podía haber existido el fenómeno romántico en España, si ella misma constituía su elemento exótico?; cómo, si la proverbial sordera de la Generación del 98 no permitía una base literaria eficiente?) e integrarse en las corrientes culturales y artísticas europeas.

El panorama musical hasta 1939. La herencia de Falla.

España y la música durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) en los años 20, cuya unidad con la intelectualidad de la época se refleja en la *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset, ya desde su inicio en Julio de 1923.

Ya antes, bajo los continuos cambios de gobierno durante el reinado de Alfonso XIII previos a la dictadura de Primo de Rivera, que reflejaban la inquietud social existente, era evidente el cambio de actitud en el ámbito cultural y artístico, reflejado en la fundación en 1915 de la Sociedad Nacional de Música (fecha importante: Falla vuelve de París en 1914 y con él el impulso definitivo al espíritu renovador en ciernes), cuyo secretario y factótum era Adolfo Salazar y en el comité artístico estaban Falla, Turina, Amadeo Vives y Perez Casas: uno de los organismos más trascendentales del momento con un impresionante número de estrenos de obras de la mayoría de compositores españoles contemporáneos: Esplá, Guridi, Conrado del Campo, Falla, Turina,



Nogués, Usandizaga, P. Valls, Arriola... y de los trabajos de los compositores europeos más significativos: Bartok, Strawinsky, Debussy, Faure, Kodaly, Ravel, Schmidt, Strauss, etc;

En Barcelona se desarrollaba una tendencia parecida (su nacionalismo en la expresión artística tiene caracteres propios, aún muy arraigados en el siglo XIX) desde la Associació de Música de Cambra, fundada en 1913 : su concierto dedicado a Schönberg el 25.4.1925, es indicativo de que en Cataluña la escuela atonal de Viena iba a ganar más adeptos que en el resto de España.

España y la música a partir del 1931 con la segunda república, cuando la Generación del 27 ya había nacido: euforias, actitudes rebeldes, discusiones respecto a las tendencias artísticas de entonces en el marco de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

A la generación literaria, nacida en 1927 a raíz de la conmemoración de los 300 años de la muerte de Luis de Góngora (por este motivo escribe Dámaso Alonso el Análisis crítico de las *Soledades* de Góngora; Gerardo Diego, el más destacado poeta-músico junto a Lorca, escribe su *Antología de Góngora*; Luis Cernuda escribe su *Perfil del aire*; García Lorca su *Libro de Canciones*, Mariana Pineda) se une la musical: Falla escribe para el acto fundacional su *Soneto a Córdoba*, Oscar Esplá su *Soledad*, para canto y orquesta, Fernando Remacha su *Homenaje a Góngora*.

Ellos, Falla y Esplá serán, junto a Conrado del Campo, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Julio Gómez y Felipe Pedrell, el mentor de muchos de ellos, quienes formarán parte de lo que se denominará la *Generación de los Maestros*, a mi modo de ver una definición artificial pero que puede ayudar bien a definir las fuentes en las que bebieron los músicos españoles de la época, cimentando el espíritu regeneracionista que les fue transmitido.

Es en cambio más tarde, en 1930 en la Residencia de Estudiantes, cuando la Generación Musical toma una forma concreta y definida como tal al publicar Gustavo Pittaluga en la *Gaceta Literaria* el "Manifiesto del Grupo", refiriéndose al grupo de Madrid, o de los ocho (Gustavo Pittaluga, Ernesto y Rodolfo Halfter, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Juan José Mantecón), al que se añadiría el de Barcelona, citado siempre con un número fluctuante de miembros (Robert Gerhard, Agustí Grau, Frederic Mompou, Eduard Toldrà, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Lamotte de Griñón).

En este sentido hay que decir que la inclusión de compositores en una determinada corriente artística es históricamente aclaratorio pero puede ser muy incompleta: dónde situar a Eduardo López Chávarri, quizás en la generación de los Maestros ?; dónde colocar a Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Vicente Asencio, Joaquín Rodrigo (todos ellos valencianos, con obras muy importantes escritas para guitarra que, a excepción de las de Rodrigo, apenas se conocen), José M. Franco, incluso Xavier Montsalvatge o Joaquín Homs (a quien pude conocer personalmente), que por su longevidad tuvo tiempo de (sobre)vivir esas Generaciones e incorporarse a nuevas tendencias como alumno de Gerhard, el único de los dos grupos que refleja en su producción artística evidentes influencias centroeuropeas y hace de puente entre los dos ámbitos culturales ?.



El maestro Manuel de Falla

La pintura de Dalí se convierte en uno de los puntales del surrealismo, estrecha aún más los lazos con Francia; Luis Buñuel aúna tendencias y será pionero en el arte cinematográfico: es en 1927 cuando rueda *Un chien andalou*, con la estrecha colaboración de Salvador Dalí; también será Gustavo Pittaluga, un músico de esta generación, el que más tarde en 1948, en el exilio mexicano, compone las bandas sonoras de otras obras de Buñuel (*Viridiana*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*).

Es también en 1927 cuando aparece la *Gaceta Literaria*, que se ocupa del arte más vanguardista, cuando Esplá escribe *Don Quijote velando armas*, Turina su *Canto a Sevilla*; un año antes, el 5 de noviembre de 1926, se estrenó en Barcelona el *Concerto* para clave y cinco instrumentos de Falla bajo la dirección de Pablo Casals, obra básica y representativa de la evolución desde el impresionismo hacia el neoclasicismo que experimentaba la

música española a partir del impulso que provenía, sobre todo, de Stravinsky: él mismo dirigió *Petruschka* en Madrid en 1921, Falla compone entre 1919 y 1923 el *Retablo de Maese Pedro* y dos años más tarde, en 1925, se estrena, también en Barcelona, su obra *Psyché*.

En esta época se puede confirmar la superación del Nacionalismo decimonónico en España, cuyos elementos de carácter castizo y andaluz (más la Jota y el elemento mediterráneo, este último más difícil de definir y centrado en Cataluña y Valencia), sin ser rechazados en muchos casos, pasan a integrarse en estructuras armónicas abiertas que coinciden con el impresionismo francés: estructuras modales, escalas pentatónicas, importancia concedida al color.

La música española aspira con ello a un carácter universal que le libere de los clichés impuestos por la corriente romántica, sin renunciar en cambio a los elementos folklóricos que tan bien la definen y que, sobre todo desde Falla, están en continua evolución.

A pesar de los evidentes lazos con París del movimiento cultural e intelectual español, la polaridad Francia – Centroeuropa será también tematizada: la Estética de la Forma (París) en contraposición con la Estética del Contenido (Austria, Alemania).

A partir del wagnerismo patente de Pedrell y que fue importante sobre todo en Catalunya, o de la tendencia neoromántica en Conrado del Campo, ya en 1914 existía en España una confrontación entre la actitud progermánica asociada a una mentalidad conservadora, por un lado (cuya cabeza visible



era Rogelio Villar en el campo de la crítica), y la liberal a favor de París, más europeísta, por otro (con Adolfo Salazar al frente).

En el “Manifiesto del Grupo” publicado por Pittaluga ya es definitiva la actitud antiromántica de los músicos de la Generación, que por ende se califica de antigermánica (“...Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica: cuando un músico se pone a hacer metafísica, echaos a temblar...”), lo cual quisiera precisar mejor : Wagner tuvo efecto focalizador de una tendencia, pero Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, eran austríacos (también lo eran Viktor Ullmann, muerto en el campo de concentración de Theresienstadt; Egon Wellesz, que emigró a Inglaterra; Erich Korngold, que se quedó en América, igual que Ernst Krenek; Alfred Uhl, etc: un estudio más detenido acerca del paralelismo entre la Generación del 27 española y estos compositores sería muy interesante y revelador).

A mi modo de ver, la inherencia del realismo a la mentalidad española tiene mucho que ver con estas frases de Pittaluga, duras y muy polémicas, pero que revelan el conflicto entre la actitud “románica”, profundamente ibérica, y la “barroca”, para ser expresado de forma más visual, arquitectónica, que domina centroeuropa.

Este carácter lo define muy bien Ortega y Gasset (cuya formación intelectual la obtuvo en parte en Alemania) al referirse al cuadro de Murillo con la Santísima Trinidad y la olla grasienta y sucia en un recodo...

Es curioso además el trato que les merecen a los miembros de la Generación Schönberg y sus contemporáneos, que quedan excluidos de estos ataques pese a ser el resultado lógico de la tradición musical centroeuropea.

La música en España, durante la guerra civil, a partir de 1936 hasta 1939: toma de partido por el bando republicano de muchos de los compositores de la generación como se refleja en la Revista *Música* desde enero a Junio de 1938 (y en cuyas páginas hay que aceptar la manipulación que se ejerce sobre la música en favor de la causa republicana y del “glorioso advenimiento de la república”); toma de posiciones políticas más o menos neutrales por parte de otros compositores, huída con sus archivos musicológicos hacia los últimos reductos republicanos de algunos de los estudiosos más eminentes (Eduardo Martínez Torner, Jesús Gal y Bay, Adolfo Salazar), ejecución de García Lorca en el 36, pocos meses más tarde la de José Antonio Martínez Palacios (un artículo suyo sobre la música sefardí publicado en *Burgos gráfico* fue interpretado por el gobierno militar nacional de la zona como escrito en clave (!), incitando a la subversión...); el exilio... Julián Bautista, Gustavo Pittaluga y Jaime Pahissa a Argentina; Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot y su marido, Jesús Bal y Gay, a México; Vicente Salas Viu a Chile; Salvador Bacarisse a Francia, Roberto Gerhard a Inglaterra...

Vamos a abrir la Caja de Pandora.

La guitarra en la Generación del 27.

La guitarra y España, España y la guitarra. Como instrumento íntimamente ligado al folklore, reflejo desde sus orígenes en forma de vihuela de una evolución



que parte de los orígenes mismos de la polifonía, celebra su puesta de largo como guitarra barroca, entra en el periodo clásico ya olvidada por los grandes compositores, toma su forma definitiva en el siglo XIX experimentando un virtuosismo sin precedentes, aunque condenada al exotismo y encerrada en sí misma, y llega al siglo XX luchando por ser aceptada como instrumento de concierto.

Lo cierto es que la evolución de la guitarra en el primer tercio del siglo XX en España se integra en el desarrollo de la situación musical del país como nunca lo había hecho: por primera vez escribirán para el instrumento compositores que no son guitarristas, con exigencias musicales, armónicas e interpretativas que se reflejan en el desarrollo de los recursos técnicos del instrumento.

Al mismo tiempo, la guitarra no ha dejado de ser el instrumento donde mejor se refleja el folklore de lo español, a veces con tópicos que justamente bajo el espíritu regeneracionista de la Generación de los Maestros se intentan desmitificar.

En el s. XIX la situación de la guitarra en España era la siguiente: Sor y Aguado representaban la antítesis al virtuosismo italiano, influenciado fuertemente por el violín y liderado por Giuliani, Carulli, Legnani, Zani de Ferranti, pero por otra parte existían otros guitarristas como Luis López Muñoz, F. Gómez Parreño, Miguel Carnicer, José M. de Ciebra que sí seguían, y de qué manera, la corriente virtuosa, componiendo obras para la guitarra cuyo nivel de exigencias técnicas ha sido apenas superado.

La guitarra se centra luego en Barcelona a través de Buenaventura Basols, José Brocá, José Costa y Hugas (quien ya explícitamente, también como seguidor de la escuela de Sor, arremete decididamente contra el virtuosismo imperante) llegando hasta F. Tárrega, reflejo del Alhambrismo que iba a ser la respuesta a los excesos de la filigrana y al mismo tiempo fundamento del tópico español, cuyos principales elementos iban a tener que ser redefinidos más avanzado el s. XX: segundas aumentadas que confieren un carácter pseudoflamenco, pero sin ser integradas en la cadencia andaluza; acordes de quinta, que insinúan formas modales que sin embargo no se desarrollan; figuras rítmicas como tresillos repartidas a menudo en compases de 3/4, pero que no son reflejo de los doce tiempos en que se dividen los principales palos flamencos; división temática en dos partes mayor – menor, etc.

El carácter flamenco realmente patente, aunque claramente estilizado en la guitarra de concierto, que parte de Julián Arcas y sigue con Juan Parga y José Rojo, será representado ya en el siglo XX con la continuación de la figura del guitarrista-compositor como Angel Barrios, Celedonio Romero, Manuel Cano, una figura que en el ámbito concertístico de la guitarra iba a desaparecer: la ampliación del repertorio para guitarra corresponderá a compositores integrados en el mundo sinfónico y de cámara, quienes integraran esos elementos del folklore en estructuras armónicas mucho más evolucionadas.

Por otra parte el desarrollo de la guitarra flamenca ha estado siempre ligado, aún hoy, al cante. Y precisamente esa labor instrumental de acompañamiento, tan básica para el conocimiento de las tramas rítmicas y armónicas que rigen el cante jondo, ha provocado reticencias y polémicas prácticamente hasta los años 1960 – 70, a la hora de ser aceptada como instrumento solista y de concierto.



Hemos llegado pues al momento donde surge para la guitarra, por fin, la necesidad de la colaboración entre intérprete y compositor: las figuras de Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Miguel Llobet y Emilio Pujol, también Narciso Yepes, adquieren un papel primordial a la hora de revelar los secretos del instrumento a los que quieren escribir para ella y lo que es aún más importante: de ellos dependerá el desarrollo estilístico y técnico de la guitarra en base a las obras que sean escritas. A fin de cuentas, es el criterio del intérprete el que decide en última instancia el estrenar una obra o no, el integrarla en su repertorio.

En relación directa con la Generación del 27, la figura de Regino Sainz de la Maza tiene una especial importancia, ya que su integración en el mundo intelectual de la época hizo que muchas de las obras escritas por los compositores de la generación estuvieran dedicadas a él, publicándose en la Unión Musical Española.

La estrecha amistad de Regino con F. García Lorca (a él le dedicó dos poemas en 1923, uno de ellos es el titulado *Adivinanza de la guitarra*, con la bellísima comparación a un Polifemo de oro, escrito en la Granja de Henar, el conocido café de Madrid donde se reunían los intelectuales de la época), S. Dalí, Gerardo Diego y tantos otros, es fiel reflejo del espíritu abierto y de colaboración entre las diferentes artes que existía.

La repercusión en el mercado internacional de las obras publicadas por la UME en cambio era muy limitada, apenas existía distribución fuera de España.

No era este el caso de las que aparecieron en la editorial Schott Gitarren Archiv (obras de F. Moreno Torroba, J. Turina, J. Manén, algunas de Rodrigo), que dirigía Andrés Segovia, y que andando el tiempo han formado parte del repertorio base de la guitarra de concierto.

Por su parte Emilio Pujol, paralelamente a su importantísimo trabajo de recuperación del repertorio de la vihuela y la guitarra barroca, da salida en la colección que dirige en la editorial Max Eschig de París a obras para guitarra de algunos autores importantes de la época: E. López Chávarri, Joaquín Rodrigo, Agustín Grau, Rodolfo Halffter, A. Salazar.

Llegados a este punto surge una cuestión que se plantea de forma inevitable: ¿por qué razón muchas de las obras escritas en este período caen en el olvido, se pierden, se descatalogan en el mejor de los casos, son tácitamente objeto de censura?

La respuesta es en principio clara: por razones políticas. A partir de 1939 bajo la dictadura de Franco todo proceso cultural o artístico que hubiera tenido que ver con la época de la república era vetado, sancionado.



Julián Arcas



Por su parte, los compositores que se quedan en España o los que pudieron regresar a poco de terminar la guerra civil por no haber estado comprometidos de forma clara con el gobierno republicano adoptan diferentes actitudes, que se reflejan también de manera muy diferente en su creación artística: Moreno Torroba, Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert y algunos más no tienen problemas aparentemente para continuar su labor creadora en un país dominado por una dictadura; otros compositores como Fernando Remacha en cambio se cierran en silencio (aunque más tarde, en 1956, obtuvo el premio Oscar Esplá por su *Concierto* para guitarra: ¿cuántos guitarristas lo conocen hoy en día?..).

Es a partir de los años 60 cuando empiezan a volver a España algunos de los compositores exiliados ; la mayoría sin embargo acabaron sus días en los países a donde huyeron.

¿Cual es, entonces, el juicio histórico que nos merecen esas diferentes actitudes : eran acaso partidarios del franquismo todos los artistas y compositores que residían en España a partir de 1939 ?

Por otro lado, ¿de qué forma se ha reflejado el ostracismo de la sociedad española en la evolución artística del país, desde la guerra civil?

El por qué plantear el tema de la “afiliación” política de los artistas, compositores e intérpretes que vivieron en esa época tiene un motivo, concretamente en el mundo de la guitarra, que ya Javier Suárez Pajares (uno de los musicólogos que más ha investigado y mejor conoce la historia del instrumento) planteó hace tiempo y yo quisiera volver a tratar: ¿por qué Regino Sainz de la Maza, después de haber formado parte de la intelectualidad de la Generación del 27, de haber interpretado muchas de las obras compuestas en esta época, importantísimas para el repertorio del instrumento, no cita más tarde a esos compositores, esas obras?

¿Por qué obras tan importantes como la *Sonata* de Antonio José (que él mismo interpretó ya en 1934, que figuraba en el catálogo de obras para guitarra de la UME que él mismo dirigía y luego se encontró, aún manuscrita y sin publicar hasta mucho más tarde) o el *Preludio y Danza* de Julián Bautista (que llevó de gira en 1936 por Sudamérica, que no se ha vuelto a revisar desde su publicación en 1933) no volvieron a figurar en su repertorio?

Un suceso que describe en su libro *Paloma, la hija de Regino Sainz de la Maza*, puede ser aclaratorio hasta cierto punto: en 1936, al estallar la guerra, miembros del comité republicano fueron a buscar al guitarrista a su domicilio de Madrid, hasta tres veces, para ejecutarlo. Pero Sainz de la Maza estaba de gira de conciertos por Sudamérica y su mujer, su hija, su madre y su suegra, la conocida escritora Concha Espina, quedan prisioneras del gobierno republicano hasta la “liberación” (op.cit: este término va ligado siempre a determinadas connotaciones políticas) de Luzmela, la residencia de verano de la familia, en 1937.

Hasta qué punto esta circunstancia marca la conducta del guitarrista a partir de entonces, y de qué forma ello se refleja en la elección de obras de su repertorio es algo que posiblemente nunca sabremos.



Lo cierto es que esas obras eran también conocidas desde sus inicios por Andrés Segovia, quien se convertiría en el más universal de nuestros intérpretes para guitarra, y cuya mayoría no integró ni entonces ni más tarde casi nunca en sus programas (excepción hecha con el *Romancillo* de Salazar, obra musicalmente no muy complicada, o el desaparecido –el por qué no se sabe - *Peacock pie*, de E. Halffter, y eso sólo al inicio de su carrera), cuestión en cambio que sí sucedió con las obras de Moreno Torroba, M. Ponce, M. Castelnuevo Tedesco, H. Villalobos, A. Tansman y tantos otros.

En este sentido hay que decir que el alcance de muchas obras escritas por los compositores de la Generación del 27, su influencia en el desarrollo armónico del instrumento, sus exigencias de forma, analíticas e interpretativas, a veces al borde de la tonalidad, no fue captado, o no quiso ser aceptado por Segovia.

Los compositores. Las obras. Rasgos generales comunes.

Teniendo en cuenta lo anterior, existe una similitud a la hora de elegir los recursos compositivos entre varios de los compositores que aquí aparecen (Bautista, Pittaluga, Esquembre, Palau, R. García Ascot) : uso de cadencias andaluzas alternando con las normales ; uso de acordes en forma modal a partir de los cuales existen desarrollos armónicos muy evolucionados, inusuales en las obras para guitarra, que reflejan influencias impresionistas y neoclásicas ; motivos temáticos y figuras rítmicas extraídas del folklore español, sobre todo basadas en los « compases » de doce tiempos típicos de los principales palos flamencos.

Para poder aclarar mejor lo expuesto, me voy a permitir analizar como ejemplo un poco más detalladamente algunas de las obras elegidas.

Julián Bautista (Madrid 1901 – Buenos aires, Argentina, 1961)

Empezó a estudiar con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid a la edad de tan sólo 14 años. Allí conoce a Salvador Bacarisse y Fernando Remacha con quienes frecuenta los conciertos de la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Perez Casas.

Ya a principios de los años veinte se va perfilando su estilo compositivo, influenciado por el impresionismo (patente en *La flûte de Jade, Colores*), que posteriormente se desarrollará en superposiciones armónicas y politonías. Al mismo tiempo el elemento popular español tiene en sus obras una especial importancia, pero siempre con particularidades rítmicas y armónicas sin caer en tópicos. Los temas que trata son de cosecha propia, sin citar motivos folklóricos.

Estas características se pueden observar claramente en su *Preludio y Danza* para guitarra, compuesta en 1928 y que fue el origen, según Rodolfo Halffter, de *Tres Ciudades*, compuesta en 1937 para canto y piano sobre poesías de F. García Lorca.

Antes, en 1922 con su *Cuarteto* Op.6, y en 1926 con su *Cuarteto* Op.8, obtiene por dos veces el Premio Nacional de Música : las dos obras fueron



inéditas y se perdieron a raíz de los bombardeos sobre Madrid a partir de Noviembre de 1936, donde Bautista ejercía de catedrático de composición en el Conservatorio desde el 8 de Julio de 1936.

En 1937 se trasladó a Valencia, para formar parte del Consejo Central de la Música creado por el gobierno republicano.

Durante la guerra civil no se interrumpió la actividad musical del compositor: entre 1938 y 1939 se estrena *Tres Ciudades* en Barcelona y en Londres, en Madrid su *Suite all'antica*, en Bruselas su *Seconda Sonata*.

En 1940 llega exiliado a Buenos Aires, Argentina. En los años cuarenta trabaja escribiendo música para películas, obteniendo diferentes premios.

En los cincuenta ejerce diferentes cargos académicos en Argentina y colabora con diferentes instituciones oficiales y universitarias. En 1958 se estrena su *Segunda Sinfonía*.

En 1960 fue Decano de Estudios del Conservatorio de Música de Puerto Rico (cuyo director musical era Pablo Casals).

Vamos a ver un poco más detenidamente los principales rasgos armónicos y formales del **Preludio y Danza** : El *Preludio* se inicia sobre el acorde de Mi en su forma modal, con el bajo fluctuando entre mi y fa que sugiere la cadencia andaluza (sobre Mi frigio: La m – Sol – Fa – Mi; Fa sería la Dominante), la cual se confirma luego en la Danza.

El tema está también formado sobre el acorde de quinta de Mi, la melodía contiene siempre el do# con connotaciones tonales (La mayor), pero la fluctuación Mi-Fa sigue presente. Pasando por Si disminuido y Si bemol vuelve otra vez a Mi, siempre evitando mostrar explícitamente el intervalo de tercera.

Sucede luego la misma fluctuación sobre el acorde de Fa# (fa#-sol) en su forma modal, pero con los sforzatos sobre Mi m y Fa, siguiendo luego al acorde de quinta de Do#.

Vuelve después al desarrollo armónico del inicio, la fluctuación mi – fa, y pasando por una especie de cadencia donde enseña la tonalidad de Mi m nos devuelve al tema principal.

En la *Danza*, después de la exposición rítmica, interesantísima, con rasgueado sobre el acorde de quinta de La fluctuando siempre en la voz superior mi – fa, se inicia el tema en Lam pasando en su desarrollo a ser incluido, orgullosamente, en la cadencia andaluza La m- Sol- Fa- Mi.

Vuelve el tema sobre el acorde de quinta de Do# y su desarrollo sobre la fluctuación armónica Do # - Re (siempre sin intervalos de tercera) para seguir a través de Si Mayor y llegar a Mi Mayor (séptima mayor), el cual se difumina alternando con el acorde disminuido de Fa #.

El inicio de la danza vuelve en forma de rasgueado sobre La para llegar a la parte lenta y expresiva de la obra, donde la línea melódica parece querer reposar tonalmente, insinuando luego la cadencia andaluza.

El motivo del inicio de la danza se intercala una y otra vez para acabar al final con la parte lenta y enlazar insinuando el tema, en La, con el rasgueado característico del inicio.

Aparece luego el tema sobre Si y sobre Fa #, para llegar a través de los acordes de Re m y Mi M a La, donde se muestra el tema por última vez, en piano, para llegar en un rápido crescendo al rasgueado final.



Rosa García Ascot (Madrid 1906, 8-04-08 ? – 2002)

Los datos biográficos acerca de esta compositora y pianista son, al igual que con Esquembre, difíciles de conseguir y un tanto contradictorios.

Su nombre aparece ligado siempre al del Grupo de Madrid de la Generación del 27 y consta como una de las pocas alumnas “oficiales” (junto a Ernesto Halffter y el argentino Juan José Castro) de Manuel de Falla.

Sus inicios en la música tienen lugar con E. Granados desde 1914 a 1916 (era muy niña entonces y es de suponer que estarían centrados en el piano). En 1916 Felipe Pedrell envía a Rosa ir a estudiar con Falla y éste escribe una carta (fechada el 1.11.1916) a Pedrell hablando del talento de la futura compositora y del método pedagógico a seguir.

Teniendo en cuenta que García Ascot debía tener como máximo 10 años (sus fechas de nacimiento varían, según las fuentes consultadas) resulta extraño, y muy loable a la vez, que Falla se ocupara de su educación musical.

Con Falla trabaja hasta 1931, estrenando con el mismo compositor en versión de piano a cuatro manos las *Noches en los Jardines de España*, interpretando la parte solista.

En 1933 se casa con el eminente musicólogo Jesus Bal y Gay, compartiendo con él su residencia en Cambridge desde 1935 hasta 1938 y el exilio mexicano después de la guerra civil a partir de 1939.

En 1938 y 1939 fue discípula de Nadia Boulanger.

El año 1965 regresa a España retirada de toda actividad pública.

Como pianista se dedicó a divulgar las obras de sus compañeros de generación y como compositora casi todas sus obras, de orientación neoclasicista, permanecen inéditas.

Española, única obra conocida escrita por la compositora para guitarra, entra dentro de las características neoclásicas antes citadas. De factura simple, exquisita, inicia el tema sobre Re M ; sigue alternando el acorde de Re, en su forma modal esta vez, con el de Do m, para acabar modulando a Sol M (desde Sib- ReM- Dom- ReM- Sol), con cuyo acorde principal acaba la primera parte.

La segunda parte es de estructura similar llevando el mismo tema al final sobre ReM, después de pasar antes por Rem, alternando el acorde de Re a menudo en su forma modal con el de Do, y llegando a la dominante, insinuada también en su forma modal, desde Fa- Sib- La5 (V) y finalmente Re M.

La partitura fue publicada en 1971, pero según mis informaciones fue programada frecuentemente en los años de la II República (quién fue el intérprete no consta), es decir, que debió ser compuesta mucho antes.

Me he permitido realizar un cambio en las repeticiones que figuran en la obra publicada, ya que desde mi punto de vista, de esta manera el desarrollo formal y armónico es mucho más lógico.

Manuel Palau (Alfara del Patriarca, 1893 – Valencia 1967)

Estudió en el Conservatorio de Valencia con López Chávarri ejerciendo como profesor en el mismo a partir de 1919 (antes, en 1915 conoció a E. Granados).



En 1925 se encontró con M. de Falla con motivo del estreno de *El Retablo de Maese Pedro* en Valencia. A partir de 1926 se matricula por correspondencia en la Escuela Universal de París (Francia) donde sigue estudios con J. Ibert, Ch. Dyck, recibiendo consejos también de M. Ravel.

En 1927 recibe el Premio Nacional de Música ; a partir de 1940 fue catedrático de Composición y en 1948 fue nombrado Director del Conservatorio de Valencia.

En 1960 participa como profesor de composición en los Cursos de Compostela, donde vuelve a encontrar a Segovia (se conocieron en 1950) y a raíz de ello escribe las *Músicas para la Corte del Magnánimo*.

Palau ha escrito obras muy importantes para guitarra que en su mayoría no se conocen al no haber sido reeditadas o haberse quedado manuscritas sin publicar.

Según los datos de la interesante tesis doctoral sobre Manuel Palau que Rafael Serrallet ha escrito y me ha hecho llegar, la obra *Músicas para la Corte del Magnánimo* (se refiere a Alfonso V el Magnánimo, rey de Valencia, Aragón, Mallorca, Sicilia, Cerdeña y Nápoles desde 1416 hasta 1458) fue escrita en 1961 y dedicada a Segovia, quien a pesar de los elogios dedicados nunca llegó a estrenar (no constan tampoco datos de ningún otro guitarrista que lo hiciera, es decir: la obra no está aún estrenada).

Su primer título iba a ser *Horizontes lejanos*, y el original permaneció en los archivos de la Fundación Segovia, donde aún sigue, sin ser publicado hasta diez años más tarde, en 1971 y después de la muerte del compositor, revisado por Patricio Galindo, en un tono más alto (Mi m) a la tonalidad original de Re.

Se trata pues, según los datos que poseo, la grabación que realicé de *Músicas para la Corte del Magnánimo* de la primera grabación mundial que existe de esta magnífica obra: motivo de alegría para mí por un lado, por otro la inquietud que me produce el pensar que una obra de esta magnitud no se haya grabado hasta 35 años después de ser publicada y 45 después de ser escrita.

Más razón para esta preocupación por cuanto la guitarra no se puede permitir estas lagunas en su repertorio y luego quejarse de que faltan obras importantes.

El por qué de la transposición de la obra antes de ser publicada no lo he podido averiguar, ya que el acceso a los archivos de la Fundación Segovia es lamentablemente difícil, pero a raíz de la versión publicada, que es la que aquí yo he revisado, se puede apreciar el rico desarrollo armónico y los altos niveles técnicos e interpretativos exigidos muy especialmente: en *Danza del Real* las formas modales usadas al inicio (sobre Si y Mi) se integran en cadencias de carácter medieval, apareciendo luego el tema repetidas veces, siempre con pequeñas variaciones en la melodía y envuelto en armonías diferentes, muy elaboradas y poco comunes en la guitarra.

Horizontes, la parte central lenta y expresiva, empieza con los acordes de quinta de Fa#, Mi y Sol. Las estructuras modales permanecen de fondo, las cadencias son realmente exquisitas, como por ejemplo la parte central del tiempo Dom7 - Lab - Sib - Dom7 - Lab, para seguir con Sol- Sim, plantear



luego la melodía sobre Mi m e ir a parar después de breves arpeggios a Fam (desde Sim- Dom- Fam) : el acorde final de este segundo tiempo será mayor : Fa (Do5- Sib5- Lab- Fa).

Coplas en lejanía, al tercer movimiento, presenta la melodía del tema principal (copla), de sabor popular, siempre envuelta en ropajes armónicos diferentes; lo que llamaríamos estribillo del tema, planteado al principio en Do M, se desarrolla más tarde sobre Reb (Reb- Sib- Reb7- Lab-7- Reb), luego sobre Fa (Fa- Mibm) y sobre La.

La parte final se replantea el motivo inicial sobre Lam con un desarrollo armónico "extenuante": sobre Re, luego pasa por los acordes de Do y Fa# para replantearlo sobre Si; otro desarrollo sobre acordes disminuidos desde piano en crescendo lo lleva sobre La, alternándolo con Solm que cierra la serie de forma abrupta.

El tema principal vuelve a aparecer para acabar la obra con el motivo del inicio sobre La- Mim7- Fa- Sib7 (séptima mayor)- La.

La otra obra de Palau que aparece en esta edición, ***Fantasia (Ayer)***, compuesta en 1933 y editada también con el título de *Ayer*, fue estrenada en Valencia el 17 de diciembre de 1933 por el guitarrista argentino Albor Maruenda y grabada por Narciso Yepes en 1950.

La primera publicación de la obra tuvo lugar en 1940 en Valencia por Jaime Piles, con digitación del guitarrista valenciano Salvador García (también conocido como Panxa verda, mote de la familia de su padre).

Bajo el título de *Ayer. Fantasia para guitarra*, la obra se publicó también en 1960 por Ediciones Musicales, Madrid, donde Yepes cambia algunas digitaciones y la tesitura de algunos pasajes. Serralles señala que la exposición del tema tiene lugar una octava más alta que el original. Posiblemente el uso de la guitarra de diez cuerdas de Yepes condicionó esos cambios. Fue también S. García quien realizó la digitación en 1971, cuando la obra fue publicada por la Unión Musical Española.

Curioso que fuera ese mismo año cuando la obra se volviera a publicar por UME con revisión y digitación de Rafael Balaguer, donde éste corrige según explica en su tesis Rafael Serralles algunos pequeños errores de métrica. Esta ha sido la edición que yo he revisado y debo decir que los errores de métrica (o mejor dicho, la confusión que provoca su escritura) no son pequeños, sino de bastante relevancia.

Veamos esto más detenidamente: según la obra editada (el acceso a los manuscritos no es nada fácil) la elección del compás es 2/4 (6/8), es decir que el cambio optativo según los pasajes está permitido.

Lo que sucede es que los valores escritos no se corresponden de manera consecuente con el compás que se eligiera: si es el de 2/4, con la melodía escrita en blancas, en el acompañamiento armónico publicado falta la señalización de los tresillos, y además en este caso la figura del dosillo que a veces aparece en la melodía no tiene ningún sentido.

Si es el compás de 6/8 el que elegimos, sí tiene sentido el dosillo pero la línea melódica y el bajo han de llevar puntillo (que en el original no aparece).



Posiblemente se haya pensado en el de 2/4 para la melodía y en el de 6/8 para el acompañamiento armónico, pero aún en este caso hay muchas inexactitudes que provocan gran confusión.

Por este motivo, he elegido el compás adecuado para cada uno de los pasajes a lo largo de la obra y así lo he escrito, corrigiendo los valores métricos y aportando claridad en este sentido.

En realidad, la mayor parte de la obra va medida en 6/8, y sólo algunos pasajes como el *Ad libitum* a partir del compás 28 y el *Vivo* hacia el final de la obra corresponden a un compás de 2/4.

Armónicamente, la exposición del tema, al inicio en Mi Mayor y después en otras tonalidades, nos recuerda sutilmente las cadencias andaluzas.

Es muy interesante el desarrollo del tema con el uso de los acordes MiM-FaM-SolM, que luego de repetirse en diferente orden alternando con Solm pasa a DoM-Rem-Solm-LaM, para seguir con SibM-Lam-Solm-FaM-MiM y llegar a Lam antes de repetir el tema sobre MiM.

Más adelante el tema aparecerá como digo en otras tonalidades (en ReM, con MibM y FaM; en FaM, con Solm y Lam).

Es muy curioso si consideramos las principales cadencias andaluzas sobre el Mi modal (Lam-Solm-FaM-MiM) y el La modal (Rem-DoM-SibM-LaM) y las comparamos con las que aquí aparecen; las fluctuaciones de semitono entre tónica y dominante presentes en el flamenco se dejan entrever también en esta obra.

Otro de los elementos principales que confieren a la música española su carácter inconfundible es el de la *Jota*, y aquí se puede observar, antes del *Vivo* de la última parte, cómo aparece esta forma, aunque sea de manera muy subliminal y en su forma primitiva. Es muy interesante comprobar el carácter binario que originalmente poseía (la *Jota* se escribe, o mejor dicho se transcribe, en 3/4) y su parentesco evidente con la *Malagueña* y el *Fandango*. Éste último, mucho más conocido que la jota, también era originariamente un compás binario. Tal y como doy a entender en mis cursos y seminarios, debido al acercamiento de estos estilos a la música occidental (en la que lo corriente y aceptado eran periodos musicales de compases pares) se empezaron a transcribir del 2/4 al 3/4: el resultado fué la aparición de síncoas, acentuaciones a través de comprimir los compases (mejor captación de los ritmos periódicos), etc.

También aparece armónicamente el juego entre Dominante y Tónica (las académicas: la Jota no se basa en cadencias andaluzas) en el pasaje de la obra a que hago referencia.

Gustavo Pittaluga (Madrid 1906 – 1975)

Cursó sus estudios de música paralelamente a los de derecho. Empezó a estudiar el violín con Julio Francés y se inició en la composición bajo el apoyo y la orientación de Oscar Esplá.

Manuel de Falla tiene también una gran influencia en su formación musical, como lo prueba la intensa correspondencia entre ellos.



En 1930 su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid se conocerá como el "Manifiesto del Grupo" (de los ocho o de Madrid, de la Generación del 27) y se publica en la Geceta Literaria.

A partir de ese año Pittaluga desarrolla una intensa actividad como compositor y director de orquesta.

En 1934 es nombrado en París miembro de la *Sociedad de Música Contemporánea Tritón*, junto con Darius Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, S. Prokofieff, I. Markevitsch y otros.

A partir de 1937, ya durante la guerra civil viajó por diversos países de Sudamérica hasta llegar ya exiliado a México, donde colabora con L. Buñuel poniendo música a varias de sus películas (*Viridiana*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*).

Es uno de los primeros compositores exiliados en regresar a Madrid, en 1962 y ya enfermo. Durante esta época editó la UME de Madrid sus *Canciones del Teatro de Lorca* que anteriormente compuso en colaboración con Federico para diferentes obras de teatro.

Su música tiene claros acentos neoclásicos españoles y un nacionalismo que siempre estuvo más presente en su música que en la de otros miembros de la generación. Prueba de ello es el **Homenaje a Mateo Albéniz** (Logroño ? – San Sebastián 1835, organista y Maestro de Capilla), obra donde las cadencias andaluzas y las de factura académica se van alternando dejando el sabor inconfundible de la música española escrita en la época de la Generación del 27.

Sólo citar como ejemplo que ya al inicio de la obra, que tiene lugar en Mim, aparece la cadencia Mim-Re- Do- Si (lo que los flamencos llamarían sobre el Si Frigio).

Después pasa a DoM y la Lam que resuelve con cadencias normales (respectivamente Do- Rem7- Sol- Do y Lam- Rem- Mi7- Lam).

En la segunda parte de la obra repite el tema inicial sobre Lam que vuelve a desembocar en la cadencia flamenca „por excelencia“ sobre Mi (Lam- Sol- Fa- Mi).

La obra **Elegía, Homenaje para la tumba de Murnau** fue publicada en 1933 y está dedicada a Mario, el hermano del compositor. La revisión y digitación la realizó Regino Sainz de la Maza.

La obra constituye un homenaje al director de cine expresionista alemán Friedrich Wilhelm Murnau, quien rodó en Hollywood la primera película de vampiros, *Nosferatu*.

Rodolfo Betancourt observa un dejo del blues norteamericano en la obra, describiendo sus exposiciones armónicas como precursoras de la música que vendría después en compositores como Britten, y la califica de una de las más originales contribuciones al repertorio guitarrístico de principios del siglo XX.

Analizándola más detenidamente, quisiera aclarar los factores que la hacen tan interesante, de cara a futuras interpretaciones : el inicio, *Lento, quasi cadenza*, tanto en la exposición melódica como en el desarrollo cromático de las armonías, no tiene asignado compás alguno. Aquí ya podemos encontrar



los principales elementos de la pieza, que se hacen más explícitos al entrar en el compás de 4/4 : la melodía está basada sólo sobre tres notas : sol-si-re, y únicamente esto justifica la tonalidad indicada de SolM con el cromatismo en el acompañamiento siempre presente.

Más adelante, en el *Poco più*, el desarrollo armonico pasa a DoM7-LaM-SolM. Después de una transición de acordes disminuidos, esta serie armónica se repite (en el *accompagnando*) y a través de otra serie de paso (SibM-LaM-MiDism-SolM) inicia en el siguiente *accompagnando* la fluctuación sobre las bases armónicas de MiM y ReM.

Una serie de acordes de séptima mayor (sobre SibM-LaM-LabM) conduce otra vez a Sol (*Lento, come prima*).

Al final de la obra se repite la *quasi cadenza* del inicio, aunque con la voz inferior del desarrollo cromático medio tono más baja, lo cual no desemboca en los acordes de SibM-LaM y LabM como antes, sino a través de la progresión cromática sobre los acordes Disminuidos de Solb-Fa-Fab y Mib lo hace sobre los acordes Disminuidos de Lab7-Reb7-Solb7 y el final, FabDism (que en la praxis suena como el de Mim).

Por lo que se refiere a la ejecución de las apoyaturas integradas en acordes, cuando éstas sean de más de una nota se deberán anticipar a las otras voces ; caso de una sola nota, será pulsada conjuntamente con el bajo.

Al inicio de la obra, la segunda nota de las apoyaturas sobre las blancas que constituirán la base melódica, y también armónica (sol-si-re) será doblada, pulsando la cuerda al aire correspondiente y así destacando su carácter.

Jose María Franco Bordons (Irún, Guipúzcoa, 28.8.1894 – Madrid, 23.9.1971)

Es uno de los compositores que podríamos calificar perfectamente de pertenecientes a la Generación del 27 pero no aparece nunca incluido en el Grupo de los ocho (de Madrid), pese a ser una figura importante en el terreno de la composición de aquella época, y haber sido también director de orquesta y profesor del Conservatorio de Madrid.

Inició sus estudios en su ciudad natal para proseguirlos en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo premios de piano, violín y armonía.

Fue violinista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y desde 1919 hasta 1923 Profesor de violín del Conservatorio de Murcia. Durante este periodo realizó giras de conciertos con personalidades como Gaspar Cassadó o el violinista Ferenc de Vecsey.

En 1924 estuvo de gira largo tiempo por Sudamérica y a su vuelta, en 1925, se constituye la Emisora Unión Radio de Madrid, siendo nombrado director de orquesta de la misma. En 1927 es nombrado Catedrático de Piano, Armonía y Composición del Colegio Nacional de Ciegos; en París se interpretan varias obras suyas en la Sala Gaveau y en 1932 es nombrado Director de la Orquesta Clásica de Madrid, con la que desarrolló una importante actividad hasta su muerte. En 1934-35 fue también Director de la Orquesta Capitol.



En 1935 fue nombrado Profesor de Conjunto Vocal e Instrumental del Conservatorio de Madrid. En 1939 dirigió la Orquesta Sinfónica de Madrid y en los años siguientes fue invitado por la Orquesta Filarmónica de Berlín y por la Orquesta de la Radiodifusión Francesa.

Cuando se creó la Orquesta Nacional de España fue invitado a dirigirla repetidas veces y en 1965 fue uno de los primeros directores que preparó la recién creada Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Entre sus obras más relevantes cuentan *1830*, Ópera cómica (1922), *Gallerna*, Ballet (1931), *Suite Vasca*, Ballet (1949), además de abundante obra camerística, sinfónica y para teatro.

Como director de orquesta al frente de la Orquesta Clásica de Madrid fue considerado como posible sucesor de la tarea que habían llevado a cabo Fernandez Arbós y Perez Casas.

Más detalles acerca de su biografía son difíciles de conseguir, la arpista María Rosa Calvo Manzano ha escrito un libro acerca de su obra, al ser la producción para arpa del compositor bastante prolija.

El Tema y Diferencias para guitarra que incluyo en este volumen fue compuesto en 1931, según aparece en la Historia de la Música Española de F. Sopena, y publicado por la UME en 1963.

En la edición que ha llegado a mis manos, y en esto debo agradecer expresamente a Javier Suarez Pajares que me enviara la partitura, no existe ninguna digitación y algunas (pocas) armonías las he tenido que corregir al no ser ejecutables.

Aunque sí existen líneas de fraseo, todo ello indica que no fue revisada hasta ahora a fondo por ningún guitarrista de cara a la praxis interpretativa; por otro lado las exigencias técnicas que la obra propone dan a entender un conocimiento previo del instrumento por parte de J.M.Franco o una colaboración con algún guitarrista que, en todo caso, aquí no consta.

El tema de la obra, con reminiscencias renacentistas, está expuesto en Re menor, según el desarrollo Rem-Solm-Rem-Lam7-Rem. La segunda parte del tema, después de llegar por otro camino también a Lam, modula de forma fugaz a DoM (Rem-Rem2-Mim-Lam / Rem-SolM-FaM-SolM-DoM) para volver enseguida a Rem según la muestra de la primera parte.

Las Variaciones o Diferencias, cortas y en número de ocho, representan una magnífica muestra de los recursos compositivos del autor, sobre todo al aplicarlos a la guitarra. Por ejemplo en la segunda Diferencia sustituye al inicio el punto álgido del tema sobre Sol menor por el acorde disminuido de Mi, para volver rápidamente a la cadencia Rem-Solm-Lam-Rem. La segunda parte es muy interesante, a partir de La Mayor (en lugar de La menor) según el desarrollo LaM-SibM-DoM y en lugar de Rem pone un Reb en el bajo. Luego sigue como en la exposición del tema, yendo hasta DoM y reexponiendo la primera parte en Rem.

La quinta Diferencia está escrita en Re Mayor y la séptima Diferencia muestra un trabajo contrapuntístico a tres voces muy interesante. El resto de Diferencias muestran de igual manera un tratamiento exquisito de las líneas melódicas y los despliegues armónicos, a veces realmente sorprendentes en



un instrumento que hasta entonces pocas veces había sido tratado fuera de su contexto idiomático.

En definitiva, una obra realmente importante para guitarra, injustamente desconocida y con exigencias técnicas e interpretativas de alto nivel, sobre todo si se tiene en cuenta la época en que fué escrita y se compara con la producción guitarrística de entonces.

Rafael Rodríguez Albert (Alicante, 6.2.1902 – Madrid, 1979).

Aparece considerado por varios analistas como uno de los compositores más significativos de la Generación del 27, pese a no haber sido incluido (igual que J.M Franco) en ella.

A los pocos meses de nacer pierde la vista del ojo izquierdo y progresivamente a lo largo de su niñez se va quedando ciego. En 1917 su familia se traslada a Valencia, donde estudia armonía, composición (con Francisco Antic) y piano. Además estudia Derecho y Filosofía y Letras.

Entre otros premios, obtuvo el Premio Nacional de Composición Manuel de Falla, y por dos veces el Premio Nacional de Composición, una de ellas en 1952 con su Cuarteto en Re Mayor (Violín, Viola, Violoncello y Guitarra), que fue estrenado en 1953 con Narciso Yepes a la guitarra.

Tiene en total 192 obras registradas con importante producción teatral, sinfónica y operística, donde las sonoridades del levante español se mezclan con influencias de Ravel, Poulenc o Milhaud, a quienes escuchó en los años que vivió en París.

En 1934 obtuvo la cátedra de Historia de la Música en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid.

Introducción, recitado y marcha está dedicada a Regino Sainz de la Maza, fue escrita en 1935 y publicada en 1949 por UME, aunque no consta quién hizo la digitación (a diferencia de otras obras dedicadas al guitarrista de Burgos, donde aparece explícitamente su revisión y digitación). El estreno de la obra fue el 19 de marzo de 1957 en la Peña Guitarrística Tárrega de Madrid, llevado a cabo por José Tomás Pérez Selles.

Algunos acordes los he tenido que corregir dada la imposibilidad de su ejecución. En cuanto a la digitación, no había ninguna preexistente aunque sí líneas de fraseo (no de agrupación), igual que en el caso del *Tema con Diferencias* de J.M. Franco.

La obra se basa en armonías muy abiertas con estructuras modales de fondo y notas extrañas a la tonalidad, que la disfrazan y permiten modulaciones realmente interesantes. De esta forma, el tema de la obra se presenta en Re menor, evolucionando desde Rem-Solm-Rem-Lam7-Rem en su primer parte; en una segunda parte llegará hasta DoM : Rem-Rem2-Mim-Lam / Rem-SolM-FaM-SolM-DoM para luego repetir la serie armónica de la primera parte.

En la *segunda Diferencia* sustituye el punto álgido sobre Solm por el de Mi dism., para realizar rápido la cadencia Rem-Solm-Lam7-Rem; la segunda parte es también muy interesante: a partir de LaM (no de Lam) sigue LaM-



SibM-DoM y en lugar del Rem pone Reb en el bajo. Luego sigue como en el inicio del tema hasta DoM y reexponiendo la primera parte en Rem.

En cuanto al rasgueado exigido en esta Diferencia he procurado aclarar la solución basándome en un movimiento del dedo índice en las dos direcciones (a-m-i-i). El hecho de que la melodía sea conducida en la nota más aguda de los acordes y ésta aparezca a lo largo de su desarrollo también en la segunda cuerda (la primera cuerda hay entonces que evitarla) hace necesario esta digitación.

La *quinta Diferencia* está escrita en Re M. Los armónicos que aparecen dan muestra una vez más del buen conocimiento del instrumento por parte del compositor, o del guitarrista con quien trabajara (Regino Sainz de la Maza?).

En la *séptima Diferencia* el trabajo contrapuntístico a tres voces es también muy interesante. Para interpretar correctamente la conducción de las mismas he señalado un poco *ritenuto* la nota del inicio de cada frase.

Manuel Martínez Chumillas (Madrid, 4.6.1902 – Madrid, 31.1.1986)

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, donde finalizó los de Armonía y Composición y los amplió en Madrid como discípulo de Julio Gómez, Francisco Calés, Manuel López Varela y Francisco Carrascón.

Estuvo relacionado con el Grupo de los Ocho (o de Madrid), en particular con Rodolfo Halffter, sintiéndose ligado “por edad e identidad estética” a la Generación del 27.

Estudió también Filosofía y Letras y Arquitectura. Como arquitecto obtuvo dos premios en el Concurso Nacional de Arquitectura y fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es difícil, como en tantos casos de compositores pertenecientes a esta época, encontrar información más concreta acerca de su obra y su evolución musical. Según la que aparece en el Diccionario de la Música Española e Iberoamericana, su música quiso seguir las huellas de Poulenc, Milhaud, Hindemith y, sobre todo, Britten, pero se adscribió a un evidente nacionalismo evolucionado (*Promenade*, para orquesta, de influencias francesas), cuando no a lo abstracto (como en sus dos cuartetos de cuerda *Dórico y Doméstico*).

Escribió numerosas obras para piano, de cámara, orquestales, ballets y otras, siendo estrenadas por directores de la talla de Ataúlfo Argenta, Javier Alfonso, Antonio Iglesias.

Con su obra *Cinco sonoridades y Letargo* para piano obtuvo el Premio Nacional del Ministerio de Cultura.

El ***Sonsonete*** para guitarra fue publicado en 1970 con revisión y digitación de Regino Sainz de la Maza. No se conoce su fecha de composición (posiblemente bastante anterior).

En sentido figurado, una de las acepciones describe *sonsonete* como el modo especial en la risa o palabras que denota ironía; en este caso ésta iría envuelta en una carga emocional, de una cierta resignación que le confiere una mayor profundidad.



En comparación con las otras obras que aparecen en esta edición, el desarrollo armónico es sencillo, pero no menos interesante: escrita en Lam, la obra empieza sobre la subdominante (Rem-Lam-Mi7-Lam). Al cambiar de compás en el *Lento y grave*, este Rem se hace más evidente pero sin ser objeto principal de modulación alguna, sino como subdominante paralela alternando con FaM (subdominante) que llevaría a DoM (Rem-FaM-Mim(!)-SolM7-DoM).

El tema sigue insinuado en DoM (después del *ritard* con FaM7, séptima mayor-SolM7, *A tempo* yendo a FaM-SolM y DoM) para desarrollarse otra vez hacia Lam: Rem vuelve a estar seguido de MiM, aparece tímidamente Lam. Este último desarrollo del tema se repite. Los tres últimos compases antes del D.C. nos muestran ya claramente la tonalidad original.

La repetición del D.C. la he corregido añadiendo $\emptyset$ y CODA para mayor claridad. He añadido también líneas de fraseo, así como ciertas consideraciones interpretativas que no constaban en el original.

Quintín Esquembre (Villena, Alicante, 1885- Madrid, 1965)

No son muchos los datos biográficos que se tienen de este músico y, además, son por desgracia difíciles de conseguir. En este sentido es muy de agradecer la información que Javier Suárez Pajares me ha hecho llegar, y no sólo acerca de este compositor, sino proporcionándome también otros datos de gran importancia que aparecen en este trabajo.

Esquembre se trasladó a Madrid a principios de siglo. Aparte de su formación guitarrística, que obtuvo con Miguel Llobet, Esquembre era violoncelista, llegando a ser profesor numerario de la Banda Municipal de Música de Madrid.

Fue también profesor de guitarra en la Asociación Cultural Guitarrística de Madrid, una entidad que cumplió una labor esencial en la enseñanza de la guitarra, ya que en esa época este instrumento no formaba parte de las materias impartidas en el Conservatorio de Madrid. Ello le permitía hacer frecuentemente música de cámara, dando a conocer en España los *Duos* de Paganini y alguno de los *Quintetos* de Boccherini.

Compositor de obras sinfónicas y líricas, en 1928 escribió su poema sinfónico titulado *Guitarra andaluza*, del que más tarde, en 1938, haría una versión para dos guitarras y orquesta llamada *Capricho andaluz* que en principio debían estrenar E. Pujol y su mujer, la guitarrista flamenca Matilde Cuevas.

Cuando el ayuntamiento republicano de Madrid se trasladó a Valencia, Esquembre se fue con él, como funcionario miembro de la Banda Municipal de Música.

Publicada en 1954, la **Canción Playera** es una forma basada en la denominación originaria -*Playera*- del palo flamenco de la *Sigüiriya*, a finales del s.XVIII o principios del XIX. Esta denominación puede dar lugar a confusiones, ya que el nombre de *Playera* se usaba indistintamente con el de *Plañidera* (acepción usada también para definir a las mujeres, normalmente de edad avanzada, que se reunían en los velatorios previos al entierro de algún muer-



to, gimiendo y quejándose), debido al carácter trágico del estilo mencionado (y no, como fácilmente se podría suponer, de alguna procedencia relacionada con la playa...).

Esta obra aparece aquí armónicamente con el tema en la primera parte sobre Mi (La- Sol- Fa- Mi), siempre siguiendo cadencias andaluzas; en el piu mosso el tema está construido sobre LaM- Sib (que serían la "Tónica" y "Dominante" de la cadencia sobre La: Rem- Do- Sib- La), pasando luego a Re (Solm- Fa- Mi b- Re). El final de la pieza, después de la repetición, será sobre Mi.

Rítmicamente, la obra está escrita en compás de 3 / 4; la estructura de doce tiempos se reconoce pero los acentos que corresponderían a cambios de compás (3/4 – 6/8) no aparecen.

La pieza refleja el folklore andaluz de forma muy auténtica, a diferencia de muchas otras obras para guitarra que han sido escritas en este estilo.

Graciano Tarragó (Salamanca, 1892- Barcelona 1973)

Cuando contaba 5 años de edad su familia se traslada a Barcelona, donde Tarragó desarrolló la mayor parte de su actividad musical. En 1906 estudió violín y guitarra en el Liceo de esta ciudad. En 1908 se inscribe en el Conservatorio de Madrid, donde estudia armonía con Bartolomé Perez Casas, uno de los directores de orquesta más reputados de entonces (alumno de Felipe Pedrell), y violín con Antonio Fernandez Bordas (alumno de P. Sarasate).

Vuelve a Barcelona en 1912 y perfecciona sus estudios de guitarra con Miguel Llobet.

Tarragó ocupó varios puestos en diferentes orquestas: fue primer viola solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (fundada por Joan Lamote de Grignón), y también de la Orquesta del Liceo, colaborando con músicos como Pablo Casals o Eduardo Toldrá.

Después de alternar durante bastante tiempo estos dos instrumentos, se dedica al final exclusivamente a la guitarra. En 1933 empieza su actividad como profesor de guitarra del Liceo Barcelonés; en 1936 obtiene el primer premio del Concurso de composición para guitarra de Bolonia.

Entre 1950 y 1965 su actividad concertística la llevó a cabo como solista y con su hija Renata (1927-2002) o la soprano Victoria de los Angeles (1923-2005). Fue miembro del *Cuarteto Ibérico*, que él mismo fundó, así como, a partir de 1971, del *Cuarteto Tarragó*.

Sus composiciones para guitarra sola (cerca de un centenar), y sobre todo sus transcripciones de obras como el Album de Ana Magdalena Bach o los Caprichos de Paganini, así como de los vihuelistas españoles o de canciones populares españolas para voz y guitarra fueron muy conocidas.

Hay que mencionar también sus versiones para guitarra de canciones populares españolas, de las cuales he elegido para esta publicación sus Dos canciones asturianas (I. Montañera, II. Ribereña), y Ren Ene Luteghea (De mi tierra, Zortziko).



Desde mi punto de vista, resulta extraño que estos arreglos de Tarragó y, especialmente cuando se trata del folklore español, no se valoren como es debido.

Los prejuicios que existen en muchos casos dentro del mundo guitarrístico, bien sea haciendo referencia a un repertorio (el basado en el folklore) o a ciertos compositores, no son nada productivos: la pugna de la guitarra por el reconocimiento como instrumento de concierto apartándose de sus raíces no la sacará del ghetto donde se encuentra.

¿Por qué motivo no se conocen los arreglos de Tarragó, de una calidad evidente y a menudo infravalorados desde la ignorancia, y en cambio sí se interpretan (y me parece muy bien) los de Llobet, Eduardo Sainz de la Maza, Carlevaro y tantos otros?

Si aprendemos a valorar más objetivamente nuestro repertorio nos encontraremos con muchas sorpresas. En el caso de estos arreglos de Tarragó no estamos hablando naturalmente de obras del mismo significado que la mayoría de las otras aquí recopiladas, pero en todo caso tienen el peso específico suficiente para ser incluídas aquí: la **Montañera**, con su tiempo lento, majestuoso, jugando siempre desde su tonalidad de Mim con la alternancia de la Dominante (SiM-Sim). La primera parte se repite desde el cuarto grado (Lam); la segunda parte, *mas movido*, insinúa la tonalidad de SolM en sus quinto y sexto compases, para volver al tempo primo, otra vez "con enjundia" como dirían los flamencos, a afianzarse en su tonalidad de Mim.

La **Ribereña** es un buen ejemplo de la delicadeza del compositor al tratar los temas populares. Puedo constatar que en realidad el tema de esta pieza se trata de la canción infantil "*Vamos a contar mentiras, tralará..*", tan conocida por los niños españoles. Consta de dos partes: en la primera, escrita en Mim, la tónica alterna con la Dominante basándose en notas extrañas a la armonía en progresión cromática; la conducción de las voces está muy bien conseguida sin alterar la simplicidad de las referencias armónicas, tan importante en la música popular; la segunda parte, en MiM, alterna con el cuarto grado, LaM (y no con la Dominante), dando a la melodía un frescor y un carácter más movido (aparecen semicorcheas).

La pieza **Ren Ene Luteghea** se trata de un Zortziko, la forma musical más típica del País Vasco, un baile escrito en compás de 5/8 al que posteriormente se añadió letra para ser cantado. Se acompaña en su forma original con el *txistu* (pito) y el tamboril y es la tercera de las cuatro figuras del *aurreescu*, cuando esta danza se baila completa.

La primera parte de esta pieza, en Mi menor, alterna con el cuarto grado al inicio del tema, para ir después a Sol M; en la segunda parte el tema aparece en Mi Mayor, y las armonías se desarrollan ampliamente: después de alternar con el cuarto grado como en la primera parte, éste será sustituido por el de Fa# menor para seguir con Do# M- ReM6- Mi M 7-13- Fa#m- Do#M- Sim y Sol#M; luego deja claro la tonalidad de MiM otra vez: SiM7-MiM-Fa#m-SiM-Dom7- SiM7 y Mi M (la segunda vez, la primera vuelve a poner "puntos suspensivos" con Sol#M).

El final del Zortziko, después de haber vuelto a Min, tiene lugar con la alternancia de MiM7 y Fa#m.